



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Zespół Besquidians - tradycja i nowoczesność

**Author:** Marcin Żupański

**Citation style:** Żupański Marcin. (2013). Zespół Besquidians - tradycja i nowoczesność W: J. Uchyla-Zroski (red.), "Wartości w muzyce : interpretacja w muzyce jako proces twórczy. T. 5." (s. 250-264). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Marcin Żupański

Uniwersytet Śląski  
Katowice

## **Zespół Besquidians – tradycja i nowoczesność**

### **Geneza i inspiracje**

Zespół Besquidians powstał w grudniu 2009 roku i jest swego rodzaju eksperymentem wynikającym z rozszerzenia archaicznego, oryginalnego składu kapel Beskidu Żywieckiego o dodatkowe instrumenty. Pomysłodawcami projektu stali się dwaj mieszkańcy Ślemienia, małej miejscowości z okolic Żywca — Marcin Pokusa oraz Wojciech Golec, znający się od urodzenia i obcujący z tradycyjnym folklorem od dziecka. Po kilku wspólnych próbach, na które zaprosili kolejnych muzyków, pojawiło się wiele pomysłów. Większy skład daje dużo więcej nowych możliwości na zinterpretowanie zarówno znanych, jak i zapomnianych melodii folklorystycznych z regionu ziemi żywieckiej, a także na komponowanie własnych utworów inspirowanych tym folklorem. Kilka kolejnych spotkań sprawiło, że muzycy postanowili spotykać się regularnie i założyć zespół.

Dla mnie jako muzyka pasjonującego się głównie jazzem oraz muzyką rozrywkową było to nowe doświadczenie. Mimo że urodziłem się w tym regionie i mieszkam tu, wcześniej nie miałem styczności i możliwości wykonywania rdzennego folkloru, a jako muzyk improwizujący szukam wciąż nowych inspiracji do rozwijania swoich umiejętności i komponowania własnych utworów. Dziś śmiało mogę powiedzieć, że wiele się nauczyłem przez tych kilka lat współpracy z Besquidians. Elementy folkloru, które poznałem dzięki wspólnym koncertom na różnych scenach, oraz bliższemu poznaniu środowiska folkowego w Polsce, zainspirowały mnie do napisania kilku własnych kompozycji wykonywanych w moich projektach jazzowych.

Besquidians (fot. 1) to wokalnie-instrumentalny zespół pięciu muzyków. Ważną kwestię stanowi fakt, iż dwóch spośród nas tworzy już samodzielny ze-

spół. Jest to wokalista i skrzypek M. Pokusa oraz Przemysław Ficek grający na dudach żywieckich. Wspólnie występują jako duet Fickowo Pokusa (fot. 2) grający wyłącznie oryginalne, archaiczne melodie Beskidu Żywieckiego, wyjątkowo dbając, by pozostały one w niezmienionej formie. Taki właśnie duet według źródeł to pierwotna kapela Żywiecczyny. Na przełomie XIV i XV wieku, za sprawą wędrujących ludów wołoskich dotarła tu kultura pasterska. Obszar ten uważany był za bardzo silny ośrodek kulturowy i trzon osadnictwa, z którego wyewoluowała też muzyka. Miał on również przez to znaczący wpływ na kulturę sąsiadującej Słowacji i Orawy<sup>1</sup>.

Pozostali instrumentalisci w Besquidians to W. Golec, grający na akordeonie guzikowym i śpiewający, a także Rafał Bałaś grający na kontrabasie, również śpiewający oraz Marcin Żupański, obsługujący instrumenty dęte drewniane, perkusjonalia oraz elektronikę. Z duetu zatem powstał kwintet. Można powiedzieć, że archaiczny zespół rdzennego folkloru stał się zespołem folkowym, czyli inspirowanym folklorem. Nie jest to jednak do końca prawda, ponieważ wcześniej wspomniany już duet wciąż funkcjonuje z dużym powodzeniem samodzielnie, a nasze wspólne granie w większym składzie Besquidians nie ma zupełnie wpływu na jego repertuar. Powiedziałbym raczej, że jest odwrotnie. To ich oryginalność daje nam bazę do eksperymentowania i uwspółcześniania tradycyjnego folkloru. Mamy zatem dwa zespoły w jednym.

Trudno w zasadzie dokładnie określić jednym precyzyjnym słowem styl muzyki wykonywanej przez Besquidians. Mimo największych wpływów folkloru Żywiecczyny przemycono tu wiele elementów muzycznych innych gatunków takich jak: jazz, blues, pop, reggae czy nawet house. Być może najtrafniejszymi określeniami charakteryzującymi taki styl wydaje się muzyka etniczna, eksperymentalna bądź funkcjonujące w nomenklaturze międzynarodowej określenie world music — muzyka świata, definiująca wszelkie odniesienia do rdzennej kultury różnych nacji.

Nazwa zespołu, mimo że nieco zamerykanizowana sugeruje wyraźnie główne inspiracje kulturą Beskidów, niemniej jednak nie określa ściśle, z której jego części czerpiemy najwięcej folkloru. Należy rozdzielić folklor Beskidu Żywieckiego od Beskidu Śląskiego, ponieważ mimo iż graniczą ze sobą bezpośrednio, występuje między nimi sporo różnic, zarówno w strojach ludowych, obrzędach, jak i instrumentach i melodiach. To czyni oba wyjątkowymi. W Besquidians jednak skupiliśmy się głównie na Beskidzie Żywieckim, pozostawiając tym samym pole do działań innym zespołom i muzykom z tych okolic.

---

<sup>1</sup> J. Miś: *Pieśni ludowe ziemi żywieckiej*. Żywiec 1968, s. 9.

## Instrumentarium zespołu oraz rola instrumentów

Zespół Besquidians jest również ciekawym przykładem nietypowego zestawu instrumentów, a jest ich, jakby policzyć wszystkie, około 25. Taki zestaw daje mnóstwo możliwości brzmieniowych i aranżacyjnych. Gra na skrzypcach oraz śpiew to zadanie M. Pokusy w tym zespole. Śpiew i melodia grana na skrzypcach od wieków stanowiły istotny przekaz w pieśniach ludowych zarówno Beskidu Żywieckiego, jak i innych. Bogactwo i różnorodność treści śpiewanych tekstów odzwierciedla wszystkie charakterystyczne cechy tego regionu, a także dotyka egzystencji człowieka. Pozwolę sobie zacytować tutaj Józefa Miksia, który trafnie opisuje pieśni Beskidu Żywieckiego: „Natura wyposażyla Żywiecczynę w niepowtarzalny urok bezustannie zmieniających się krajobrazów, bogactwo fauny i flory, twardych warunków życia, w których wyrastał bystry, odważny, czuły na piękno otoczenia, patrzący szeroko na świat wolny człowiek. Takie są jego pieśni. Od czulej kołysanki do pełnej grozy opowieści o życiu zbójników, od zaśpiewu naśladującego wesoły głos kukułki do głębokiego zamyślenia nad dolą — niedolą pasterza, od rozhułkanej wirującej zabawy do rozlewnego a przejmującego dreszczem rozważania nad losem człowieka, co powstał z tej ziemi chodzi po niej jako pan, a leżeć w niej przecież musi jako proch”<sup>2</sup>.

Konstrukcja pieśni była zwykle prosta. Przeważało metrum  $\frac{2}{4}$ , rzadziej trójdzielne  $\frac{3}{4}$ . Zazwyczaj zwrotki śpiewane przeplatane były zwrotekami instrumentalnymi. W naszym zespole również wykorzystujemy tę formę, ale i rozbudowujemy ją, często łącząc z innymi. Teksty, z których korzystamy, są oryginalne, śpiewane gwarą, a melodie tylko czasem ulegają modyfikacjom. Konstrukcje utworów przekształcamy, a ich formy zmieniamy w zależności od pomysłów na interpretację i dobierane instrumenty.

M. Pokusa jest wiodącym wokalistą w zespole. Gra ponadto zamiennie na trzech parach skrzypiec. Pierwsze z nich to klasyczne skrzypce bez modyfikacji. Druga para zaś przestrojona jest o tercję małą w górę do F-dur. Posiadają zatem, w odróżnieniu od klasycznych skrzypiec z układem strun G, D, A, E, struny B, F, C, G. Zabieg taki jest ściśle związany ze strojem dud żywieckich F-dur. Tak właśnie nastrojone skrzypce funkcjonowały w tradycyjnym zespole ludowym Beskidu Żywieckiego od wieków. Oczywiście możliwe byłoby granie w klasycznym stroju skrzypiec, lecz dla lepszego i głośniejszego brzmienia, poprzez wykorzystanie pustych strun i wygodniejszej przez to gry, przestrojenie wydaje się idealnym rozwiązaniem. Dlatego też momenty grane wraz z dudami, które wplatamy często w nasz repertuar, wymagają zmiany skrzypiec w trakcie utworu, dla osiągnięcia pożądanego brzmienia. Trzecią parą skrzypiec używa-

<sup>2</sup> Ibidem, s. 12.

nych przez M. Pokusę są dość nietypowe, bo sześciostrunowe skrzypce w klasycznym stroju, lecz z podwojonymi strunami. Jest to pomysł i konstrukcja samego właściciela. Dwie najniższe struny to G i D jak w klasycznych skrzypcach, natomiast dwie najwyższe A i E są podwojone o strunę nastrojoną oktawę niżej. Pisane są one zatem w oktawie, dając ciekawe brzmienie i wrażenie obecności jakby dwóch par skrzypiec. Obie z podwojonych strun A i E tworzą interwał sekundy wielkiej odpowiednio z najniższą G i wyższą D. Układ strun w brzmieniu w takim układzie wyglądałby następująco: G, A, D, E, A, E. Podobny zabieg stosowany jest w gitarze dwunastostrunowej, gdzie dwie najwyższe struny zdwojone są w unisonie, pozostałe natomiast w oktawach. Skrzypce te wykorzystujemy głównie w melodiach lirycznych, gdzie brzmienie ich znacznie podkreśla charakter utworu. W melodyce utworów naszego repertuaru M. Pokusa często przemycia w swej grze na skrzypcach oryginalne sposoby ozdabiania jej. Stosuje charakterystyczne obiegniki oraz tryle, których nauczył się od starych mistrzów z tego regionu, a dzięki działalności pedagogicznej przekazuje skutecznie tę wiedzę młodszym pokoleniom, ucząc rodzimego folkloru tej ziemi.

P. Ficek grający na dudach żywieckich jest multiinstrumentalistą ludowym oraz konstruktorem większości instrumentów, na których gra. Jest wychowankiem mistrza Czesława Węglarza, a budowy instrumentów uczył go Zbigniew Wałach. W jego posiadaniu znajduje się najwięcej instrumentów w Besquidians: dudy żywieckie oraz fujarki w różnych strojach, piszczałki wielkopostne, podwójne piszczałki zwane dwojnicami, róg pasterski, dzwonki pasterskie zwane zbircokami, drumla, gwizdek gliniany w kształcie ptaszka napełniany wodą oraz inne grzechotki i perkusjonalia (fot. 3). Dzięki takiemu zestawowi instrumentów kolor i brzmienie naszego zespołu może często ulegać zmianom. To właśnie piszczałka, a dokładnie piszczałka pasterska uznawana jest za pierwszy instrument na tych terenach. Jest to rodzaj jednootworowego fletu alikwotowego, gdzie pochod dźwięków uzyskuje się przez umiejętne wdmuchiwanie powietrza z odpowiednią siłą w górną jego część i równoczesne, częściowe przytykanie palcem jedyne go otworu wylotowego u dołu piszczałki, w celu uzyskania odpowiedniej wysokości tonu. Zanim jeszcze powstały duety skrzypiec z dudami, ten właśnie instrument kształtował melodykę pierwszych pieśni opartych na skali pasterskiej: F, G, A, H, C, D, Es, nazywanej też według badań Stanisława Stoińskiego skalą żywiecką. Muzyka jednak ewoluowała, a wraz z nią także instrumenty, dlatego też inne odmiany skal można usłyszeć w melodiach tego regionu. Występują także pentatoniki, skale cygańskie, modalne czy rzadziej frygijska. Przeważają jednak odmiany skali lidyjskiej i góralskiej, z charakterystycznym podwyższonym czwartym stopniem<sup>3</sup>. Zarówno piszczałki wielkopostne czy fujarki wielootworowe (najczęściej 6 otworów) P. Ficek budu-

<sup>3</sup> Ibidem, s. 11.

je w konkretnych tonacjach (C-dur, D-dur, F-dur, A-dur), chcąc mieć więcej możliwości melodycznych w naszych utworach. Stąd też ich ilość. Inne, takie jak drumla, okaryna czy zbyrcoki uzupełniają kolorystycznie brzmienie zespołu i podkreślają jego ludowy charakter. Czasem znajdują też zastosowanie w momentach solowych i improwizowanych.

Dudy żywieckie to bardzo ważny instrument w naszym zestawie. Bezpośrednio nawiązuje do tradycyjnego składu i daje niezastąpione brzmienie, a sam jego wygląd jest bardzo charakterystyczny i stanowi symbol beskidzkiego folkloru. Jest to z pewnością najbardziej zaawansowany w budowie, tradycyjny instrument dęty w tym regionie. W Beskidzie Śląskim natomiast odpowiednikiem dud są gajdy, instrument niemalże bliźniaczy, jednak posiadający istotne różnice w budowie. Dudy żywieckie (fot. 4) są mniejsze od gajd (fot. 5) i strojone w skali góralskiej, odmianie skali lidyjskiej F-dur. Instrument ten składa się z trzech głównych części. Worek zwany czasem tomlowem z odpowiednio miętko wyprawionej koziej skóry sierścią zwykle do wewnątrz, ale i czasem na zewnątrz, w zależności od estetycznych upodobań konstruktora to główny rezerwuar powietrza dla dudziarza, który na bieżąco reguluje ciśnienie wewnątrz siłą swojego ramienia. Za pomocą drewnianej rurki zwanej duchocem muzyk wdmuchuje powietrze do worka. Huk to jedna z dwóch zewnętrznie zdobiona, długa, drewniana rura, którą powietrze wydostaje się ze środka, zakończona kolankiem z krowiego rogu oraz blaszanym, zdobionym rezonatorem. Wmontowany w nią drewniany stroik zwany też pisckiem wprowadza powietrze w drganie, generując jeden burdonowy, stały dźwięk F, bez możliwości jego zmiany. Druga rura wychodząca z worka to gajdzica również zakończona rogiem i rezonatorem, znacznie jednak krótsza i węższa w przekroju. Także posiada swój stroik, lecz wyposażona jest w układ otworów, dzięki którym dudziarz ma możliwość grania melodii.

Gajdy w swej konstrukcji, w odróżnieniu od dud, wyręczają muzyka z konieczności wdmuchiwanie ustami powietrza do instrumentu. Dzieje się tak za sprawą miecha zwanego dymlokiem. To z kolei zmusza muzyka do intensywnej pracy ramieniem, którym wciąż pompuje powietrze do worka, dając mu za to możliwość śpiewania. Huk gajd jest dłuższy, przez co daje jeszcze niższy od dud dźwięk D. Gajdzica natomiast posiada inny układ otworów, o jedną dziurkę niżej i strojona jest w skali D-dur, bez podwyższonej lidyjskiej kwarty. To znacząca różnica w możliwościach melodycznych wynikająca z folkloru Beskidu Śląskiego.

Akordeon guzikowy W. Golca oraz kontrabas R. Bałasia stanowią trzon harmoniczno-rytmiczny w zespole. Jako że nie posiadamy w składzie perkusisty, bardzo ważna jest komunikacja tych właśnie dwóch muzyków ze sobą, aby utrzymywać zgodny puls stanowiący bazę dla reszty składu. W tradycyjnych zespołach ludowych Żywiecczyny pojawiały się wcześniejsze prototypy współczesnego akordeonu zwane heligonkami (fot. 6). Przypominały budową



**Fot. 1.** Besquidians (od lewej R. Bałaś, P. Ficek, M. Żupański, W. Golec, M. Pokusa), druga strona okładki płyty. Fot. Jakub Dobek



**Fot. 2.** M. Pokusa i P. Ficek, Fickowo Pokusa, tradycyjna kapela Beskidu Żywieckiego w oryginalnych strojach. Fot. z prywatnych zbiorów P. Ficka





**Fot. 3.** Kolekcja fujarek i piszczałek P. Ficka. Fot. P. Ficek



**Fot. 4.** Dudy. Fot. P. Ficek



**Fot. 5.** Gajdy. Fot. P. Ficek



Fot. 6. Heligonka. Zdjęcie ze zbiorów własnych

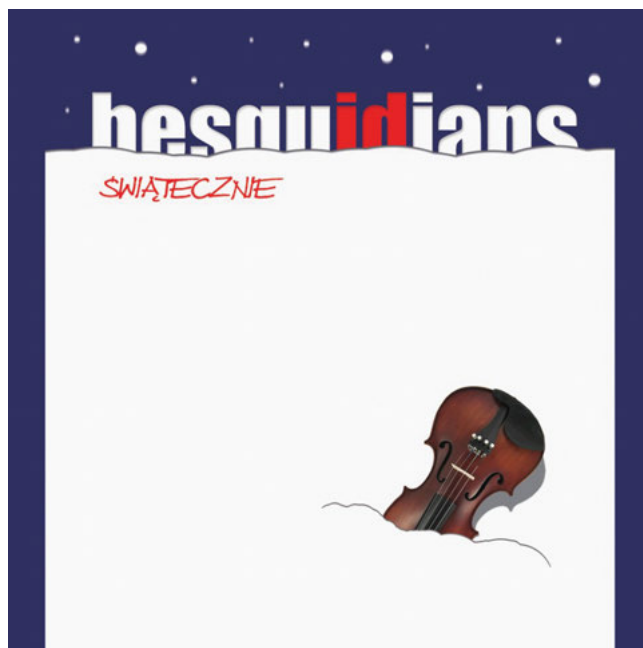


**Fot. 7.** Basy żywieckie, replika instrumentu z XIX wieku autorstwa Jerzego Troszczyńskiego. Fot. Ł. Golec



**Fot. 8.** Zestaw Akai EWI USB wykorzystywany w Besquidians wraz z komputerem i programem sterującym Garritan Aria firmy Akai służącym do generowania brzmień. Zdjęcie ze zbiorów własnych





Fot. 9. Okładka płyty kolędowej *Świąteczne*. Fot. P. Ficek



Fot. 10. Okładka pierwszej płyty Besquidians. Fot. A. Czarecka

współczesne akordeony, ale były od nich znacznie mniejsze i bardziej prymitywne. Ograniczone także harmonicznie i budowane w konkretnych tonacjach. Te najprostsze w dwóch, te bardziej zaawansowane z trzema lub czterema rzędami basów mogły poruszać się nawet w czterech tonacjach. Często harmonia basowa lewej ręki ograniczała się do nieco rozbudowanej triady harmoniczej. Przykładowo heligonka w F-dur mogła poruszać się harmonicznie w obrębie toniki F-dur, subdominanty B-dur i dominanty C-dur, czy też toniki szóstego stopnia d-moll. Taka budowa wydawała się wystarczająca na potrzeby ówczesnych melodii i nie wymagała modernizacji. Heligonki używane są do dziś w niektórych zespołach folklorystycznych, a ich charakterystyczne brzmienie jest niezastąpione w odtwarzaniu tradycyjnej, archaicznej muzyki tego regionu. Współczesny akordeon guzikowy nie ma żadnych ograniczeń harmoniczych, posiada dużą skalę i spore możliwości brzmieniowe. Jako jedyny w naszym zespole w pełni polifoniczny i samodzielny harmonicznie instrument jest niezastąpiony w naszych utworach, gdzie zmiany harmoniczne często pełnią kluczową rolę. Łatwa zmiana rejestru, a także brzmienia daje mu możliwości kontrpunktowania melodii skrzypiec oraz realizowania również partii solowych.

Trudno jest precyzyjnie określić, kiedy kontrabas pierwszy raz pojawił się w folklorze Żywiecczyny. Jest to w dalszym ciągu kwestia sporna i niewyjaśniona. Wiadomo jednak, że miał on nieco inną konstrukcję i strój. Basy żywieckie, bo taką nazwę miał kiedyś ten instrument, różniły się wielkością od współczesnego kontrbasu. Były nieco większe od klasycznej wiolonczeli, a zarazem mniejsze od kontrbasu. Posiadały 3 struny, a nie 4 czy 5 jak klasyczny kontrabas. W folklorze podhalańskim dla odmiany funkcjonował instrument zwany małymi basami. W odróżnieniu od basów żywieckich bardziej przypominały wielkością wiolonczelę niż kontrabas i również miały 3 struny, lecz inaczej strojone. Posiadały dwie struny D w oktawie i trzecią A. Ich rozmiar umożliwia graczemu powieszenie go na pasku bez konieczności opierania ich o ziemię w trakcie gry. Basy żywieckie (fot. 7) natomiast miały struny A, D, G, czyli tak jakby współczesny kontrabas bez najniższej struny E, którą dodano później. Taka odmiana kontrbasu spotykano na Żywiecczyźnie na przełomie XVIII i XIX wieku.

W Besquidians kontrabas to oczywiście podstawa harmoniczna wszystkich granych melodii. Rzadko występuje on w roli solistycznej, ale zdarzają się i takie momenty. Najczęściej grany smyczkiem w tradycyjnych fragmentach wyznacza prosty puls, czasem jednak jego brzmienie *pizzicato* jest również potrzebne i niezastąpione. Mam tu na myśli fragmenty, gdzie zmieniamy tempo, charakter lub wprowadzamy części improwizowane do utworów. Wówczas zmiana pulsu na ten moment często wymaga odłożenia smyczka.

Obok P. Ficka jestem drugim w zespole multiinstrumentalistą. Mój zestaw jest nieco mniejszy i zawiera cztery instrumenty z grupy dętych drewnianych

oraz jeden elektroniczny syntezator dęty. Żaden z nich z pewnością nie był nigdy wykorzystywany w tradycyjnym folklorze Żywiecczyzny.

Instrumentem bezpośrednio współpracującym z kontrabasem pod względem rejestru jest rzadko spotykany w muzyce folklorystycznej klarnet basowy. Jest to, jak wiadomo, większy brat bardziej popularnego klarnetu sopranowego, instrumentu wszechstronnie wykorzystywanego zarówno w muzyce klasycznej, jak i jazzowej, żydowskiej czy folklorze różnych nacji. Klarnet basowy to konstrukcja z końca XVIII wieku, jednakże jego oryginalny wygląd ukształtował konstruktor instrumentów i wynalazca saksofonu Adolf Sax w wieku XIX. W odróżnieniu od klarnetu sopranowego skala klarnetu basowego sięga aż oktawy wielkiej, a nawet oktawy kontra w zależności od modelu. Ja dysponuję modelem, którego najniższy dźwięk to brzące w oktawie wielkiej Des. To właśnie ten najniższy rejestr czyni go tak wyjątkowym i niezastąpionym w brzmieniu instrumentem. Może on z powodzeniem realizować partie basowe, jak i solowe w wyższych rejestrach, gdyż jest dość ruchliwy. W mojej opinii klarnety to najbardziej „drewniane” w brzmieniu instrumenty z grupy dętych drewnianych. Ciemne i tajemnicze brzmienie klarnetu basowego w dolnym rejestrze jest bardzo charakterystyczne i często wykorzystywane na przykład w muzyce filmowej.

Rola klarnetu basowego w Besquidians jest bardzo różna. Często wtóruje on kontrabasowi harmonicznie. Rytmicznie natomiast jest bardziej samodzielny, rozdrabniając jedynie wartości i poruszając się po innych składnikach akordu niż pryma, jak czyni to zwykle kontrabas. W wolniejszych utworach, gdzie kontrabas gra długie, niskie nuty, tworzy z nim harmonię, wykorzystując inne brakujące składniki akordu, pozostając jednak w niskim rejestrze. Najczęściej są to interwały kwinty, seksty, septymy lub decymy powstające między kontrabasem a klarnetem. Oczywiście zdarza się, że oba instrumenty grają też w unisonie. Czasem zamiana składników akordu lub kierunku pochodzenia frazy daje również oryginalny efekt. Gdy kontrabas porusza się przykładowo z dołu do góry, klarnet podąża w przeciwnym kierunku oktawę wyżej. Tworzy to ciekawe brzmienie i uzupełnia się melodycznie i harmonicznie. W jazzowych fragmentach wplatanych często w nasz repertuar klarnet basowy staje się typowo solistycznym instrumentem, realizując improwizowane partie w wyższym rejestrze. Warto tu dodać, że to właśnie jazz przyczynił się znacznie do spopularyzowania tego instrumentu. W latach sześćdziesiątych wirtuozem klarnetu basowego stał się amerykański muzyk jazzowy Eric Dolphy, nadając mu nowe znaczenie i stając się niedoścignionym mistrzem dla wielu instrumentalistów. Staram się wykorzystywać jak najwięcej walorów brzmieniowych tego instrumentu. Możliwość grania dwudźwięków w połączeniu z brzmieniem rogu pasterskiego P. Ficka dostarcza niepowtarzalnych współbrzmień. Jest to z pewnością jeden z ciekawszych instrumentów w naszym zestawie i w znaczący sposób wpływa na brzmienie Besquidians.



Drugim najczęściej używanym instrumentem z mojej kolekcji jest saksofon sopranowy. Jest to prawie najmniejszy obok sopranino instrument z grupy saksofonów. Jego ruchliwość, wysoki rejestr i liryczne brzmienie doskonale nadają się do wykonywania partii solowych oraz uzupełniania się melodycznego ze skrzypcami i głosem M. Pokusy. Podobnie jest też z fletem. Jest on jednak instrumentem znacznie cichszym od saksofonu sopranowego i delikatniejszym w brzmieniu, dlatego wymaga często wzmocnienia mikrofonem, którego używam wyłącznie do solówek oraz efektów charakterystycznych dla tego instrumentu. Najczęściej między częściami śpiewanymi utworu lub w części przeznaczonej na solo. Bliskość rejestru z głosem oraz skrzypcami daje możliwości dogrywania drugich głosów wymiennie na obu instrumentach. W zależności od charakteru utworu dobieram odpowiedni z nich. Oba zatem pełnią funkcję instrumentów solowych i uzupełniających głosy wiodące. Nasze interpretacje utworów oraz własne kompozycje wymagają zmiany instrumentów w trakcie utworu. Często więc zaczynam na jednym, a kończę na innym.

Zdecydowanie najrzadziej w Besquidians korzystam z saksofonu tenorowego. Jak dotąd znalazł on zastosowanie tylko w utworze, którym zwykle rozpoczynamy nasze koncerty: *Bez ogródek*. Jego brzmienie i rejestr wydają się najtrafniej dobranym instrumentem do charakteru i interpretacji tej melodii. Pełni za to funkcję zarówno akompaniującą, jak i po części basową i solową w tym utworze.

Najbardziej niezwykłym, a na pewno najnowocześniejszym instrumentem z mojej kolekcji w składzie Besquidians jest wcześniej wspomniany elektroniczny syntezator dęty. Jest to moje swobodne tłumaczenie oryginalnej nazwy tego instrumentu, która brzmi Akai EW1. Akai to japońska firma powstała w 1929 roku obecnie z siedzibą w Singapurze, zajmująca się od początku swego istnienia technologiami oraz inżynierią dźwięku i obrazu. Początkowo zajmowała się głównie doskonaleniem możliwości rejestrowania ich w wysokiej jakości, konstruując coraz lepsze magnetofony czy magnetowidy. W latach osiemdziesiątych jednak powstał w tej firmie osobny departament Akai Electronic Musical Instruments Corporation produkujący i prowadzący badania nad instrumentami elektronicznymi. W tym czasie powstawało także wiele syntezatorów analogowych innych firm takich jak: Yamaha, Korg czy Moog. W celu ujednolicenia systemu komunikacji pomiędzy wieloma urządzeniami sterującymi różnych firm, wymyślono w 1983 roku cyfrowy język komunikacyjny, protokół o nazwie MIDI — Musical Instrument Digital Interface, który funkcjonuje z powodzeniem do dziś. Wszystkie ówczesne syntezatory były jednakże instrumentami klawiszowymi, bądź nie posiadały klawiatury w ogóle, a zamiast niej potencjometri. Firma Akai natomiast jako pierwsza podjęła skuteczną próbę stworzenia syntezatora dla muzyków grających na instrumentach dętych. Zastosowanie kontrolera przepływu powietrza Breath Controller wraz z przetwornikami analogowo-cyfrowymi, pozwoliło zamienić analogowy sygnał wdmuchiwanego po-

wietrza na sygnał cyfrowy, dając ogromne możliwości przetwarzania go na rozmaite syntetyczne brzmienia. Breath Controller, co jest niezwykle istotne, daje również możliwość kontrolowania dynamiki oraz artykulacji wydobywanego dźwięku. W wyniku wielu badań i udoskonaień tego projektu powstał instrument o nazwie Akai EWI (fot. 8). Skrót EWI to Electronic Wind Instrument, czyli elektroniczny instrument dęty. Jest to w pełni dynamiczny syntezator wyposażony w sensory dotykowe, odpowiadające kłapom prawdziwych instrumentów dętych drewnianych, w układzie zbliżonym do saksofonu czy fletu. Skala jego jednak jest o wiele większa, a poruszanie się między kolejnymi oktavami umożliwia system czułych na dotyk metalowych wałków rozmieszczonych obok siebie, obsługiwanych kciukiem lewej dłoni, podobnie jak w przypadku kłapy oktavowej w saksofonie czy klarncie. Jest to moim zdaniem bardzo mądrze przemyślana przez firmę Akai konstrukcja pod względem ergonomii, ponieważ instrumentalistom grającym już wcześniej na saksofonie, flecie czy klarncie, umożliwia dość szybkie przeniesienie posiadanej już wcześniej techniki gry na zupełnie nowy instrument.

Dla wygody grającego Akai EWI posiada również Bite Controller — czujnik zgryzienia. Jest to rodzaj włącznika reagującego na siłę nacisku wbudowanego w ustnik. Używając odpowiedniej siły delikatnego przygryzania go, można włączać lub wyłączać przypisywane mu funkcje bądź efekty dźwiękowe, dowolnie deklarowane przez użytkownika za pomocą ustawień programowych. Daje to muzykowi dodatkowe możliwości indywidualnego konfigurowania instrumentu. Akai EWI jest zatem fantastycznym narzędziem do eksperymentowania z muzyką. Można z jego pomocą wydobywać dowolne, wygenerowane komputerowo dźwięki, naśladujące zarówno instrumenty prawdziwe, jak i syntetycznie konstruowane przez muzyka. Ta technologia przyjęła się i od lat osiemdziesiątych do dziś doskonale się sprawdza. Przez wiele lat powstało kilka modeli tego instrumentu. Obecnie dostępne najnowsze to Akai EWI 4000S oraz Akai EWI USB, które jest uboższą nieco wersją i wymaga komputera z zainstalowanym specjalnym oprogramowaniem Garritan Aria, służącym do generowania pożądanых brzmień oraz efektów. Model 4000S natomiast jest urządzeniem w pełni niezależnym od komputera, posiadającym bank brzmień na pokładzie, a także nieco więcej możliwości. Ten instrument wykorzystujemy w zespole Besquidians do nowoczesnych interpretacji. Takie zderzenie elektroniki z surowym, akustycznym brzmieniem instrumentów ludowych daje interesujące efekty brzmieniowe. EWI Dzięki możliwości generowania dźwięków w bardzo niskim rejestrze pełni tutaj najczęściej rolę syntetycznego basu, dając również podstawę rytmiczną dla reszty zespołu. Posiada także możliwości polifonii harmoniczej, czy też łączenia ze sobą kilku brzmień naraz. Jak widać, każdy z nas ma swoje odrębne i często zmienne zadania w zespole, a niespotykany zestaw instrumentów, jakimi dysponujemy, wyróżnia nasz skład na tle innych formacji inspirowanych się folklorem.

## Elementy nowe repertuaru Besquidians w zderzeniu z tradycją

Cywilizacja i postęp technologiczny od wieków pcha nieuchronnie muzykę ku ewolucji. Różnorodność gatunkowa pokazuje jednak, że nie wszystkie poddają się jej równomiernie. Tradycja stanowi chyba swego rodzaju hamulec bezpieczeństwa w zachowaniu tego, co najbardziej wartościowe. Kwestią sporną może być zatem pytanie, czy postęp cywilizacyjny daje więcej dobrego czy złego muzyce jako dziedzinie sztuki? Nie jest łatwo uprawiać sztukę w dzisiejszych czasach. Wystarczy chyba włączyć dziś radio czy telewizor, aby szybko skonfrontować własne poczucie estetyki z rzeczywistością w mediach. Komerccjalizacja życia współczesnego człowieka jest zastraszająca. Powiązane jest to ściśle z postępem technologicznym i wydaje się nieuniknione. Artysta zatem musi być niesłychanie ostrożnym w tym pędzie i wybierać tylko to co niezbędne. Starać się również przy tym pielęgnować to, co najcenniejsze i kierując się wrażliwością, zawsze szukać najbardziej właściwego kompromisu pomiędzy tradycją a nowoczesnością. W Besquidians staramy się podążać tą właśnie ścieżką.

Wybór repertuaru, a także obecne brzmienie naszego zespołu to wynik wielu prób i eksperymentów. Pomocne okazało się nagrywanie naszych zmagani od samego początku formowania się składu. W takich sytuacjach akurat technologia przydaje się. Czy dyktafon, czy też w późniejszym czasie i obecnie już profesjonalny studyjny sprzęt do rejestrowania dźwięku, którym dysponujemy, pozwalał Besquidians eksperymentować i ewoluować. W 2010 roku powstała też profesjonalna, studyjna sala regularnych prób w ślemieńskim domu rodzinnym W. Golca. Do dziś jesteśmy w posiadaniu nagrań z naszych pierwszych spotkań. Słysząc na nich, że tylko niektóre z wielu ówczesnych pomysłów znalazło odzwierciedlenie w obecnym repertuarze. Dzięki temu możemy wciąż śledzić nasz rozwój i skutecznie pracować nad doskonaleniem wspólnej gry. Wielokrotne nagrywanie prób, odsłuchiwanie ich i analizowanie pozwala szybciej osiągnąć oczekiwany efekt, inspirować do dalszych eksperymentów i pomysłów, a także w porę rezygnować z nietrafionych. Wiele elementów spontaniczności zarejestrowanych podczas prób stało się źródłem późniejszych utworów. Z własnych obserwacji na przestrzeni tych kilku lat współpracy z Besquidians osiągnięcie przez nas umiejętności znalezienia wspólnego, równego pulsowania w grze, było chyba najtrudniejszym elementem na początku moich spotkań z góralami. O ile melodycznie szybko znaleźliśmy wspólny język, z rytmem było dużo trudniej. Wspólne poruszanie się w czasie uważam bowiem za najistotniejszy element gry zespołowej. Nastąpiło tu zetknięcie się jazzowego pulsu z góralskim. Początkowo nie było to łatwe, jednakże wspólne, regularne próby wyklarowały rodzaj rytmicznego kompromisu pozwalającego nam osiągnąć pożądaną efekt.

Jako że podobnie jak W. Golc mam duże doświadczenie wynikające ze współpracy z różnymi zespołami z gatunku muzyki rozrywkowej, a zwłaszcza

jazzowej, wiedzę tę, umiejętności i pomysły staramy się wspólnie wykorzystywać w sposobach aranżowania inspirujących nas melodii ludowych. Nie brakuje też pomysłów M. Pokusie, wymyślającemu często na skrzypcach zagrywki melodyczno-rytmiczne, bądź całe tematy, mocno inspirowane skalami Żywiecczyny. Wpłatały je wówczas między melodie oryginalne, jako osobne części utworu bądź łączniki między nimi.

Wybiore jedynie kilka przykładów z repertuaru Besquidians, aby przybliżyć nieco metody zastosowane w naszych interpretacjach nowych wersji utworów archaicznych. Pierwszy z nich to *Bez ogródek*, utwór rozpoczynający naszą płytę zarejestrowaną podczas sesji nagraniowej w 2010 roku w Wiśle jest takim przykładem. Oryginalny tekst i melodia wykorzystana tutaj to Miało dziwce ogródeczek pochodząca z Żabnicy<sup>4</sup>. Z tej krótkiej ludowej pieśni powstała rozbudowana wieloczęściowa forma. Utwór rozpoczyna się całkowicie instrumentalnie. Jest to wspólna, mocno improwizowana introdukcja o charakterze tła w okolicach akordu a-moll, słyszalnego w partii akordeonu, bogata w efekty dźwiękowe takie jak: przedęcia piszczałek, wysokie alikwoty grane na kontrabasie, tryle na skrzypcach i improwizujący saksofon tenorowy. Dzieje się to bez określonego metrum czy sprecyzowanego rytmu, co daje wrażenie tajemniczości i niepokoju aż do momentu pojawienia się pierwszych dźwięków tematu. Melodię rozpoczyna saksofon i jest to dość swobodna jej interpretacja, lecz z zachowaniem oryginalnej formy. Następnie pojawia się część tradycyjna, czyli dwie zwrotki tekstu przeplatane ustępami instrumentalnymi, w wolnym tempie, które stopniowo rośnie. Kolejną część inicjuje sam saksofon, dyktując już żywsze tempo. Jest to nasza kompozycja (M. Żupański, M. Pokusa) — rodzaj wstępu o charakterze tanecznym w metrum  $\frac{2}{4}$  prowadzony w najniższym rejestrze saksofonu tenorowego, który zostaje przejęty po chwili przez kontrabas i akordeon. Daje to podstawę harmoniczną do właściwej melodii wymyślonego przez nas tematu granego wspólnie ze skrzypcami, wciąż pozostając jednak w oryginalnej tonacji a-moll. Temat powtórzony jest dwukrotnie, przy czym za drugim razem w ostatnich taktach pojawiają się wcześniej nieużyte jeszcze dudy. Huk tworzy tu rodzaj chwilowego dysonansu pomiędzy resztą zespołu grającą w a-moll, a jego burdonowym dźwiękiem F. Melodia urywa się dość niespodziewanie, pozostawiając dudy i skrzypce w duecie. Następuje modalna, nagła zmiana tonacji do F-dur i rozpoczyna się część archaiczna grana przez Fickowo Pokusa: *Kieby mi Pon Bóg doł*. Wymaga to szybkiej zmiany skrzypiec M. Pokusy z sześciostunowych na przestrojone w F-dur. Fragment ten jest całkowicie instrumentalnym odtworzeniem oryginału. W trakcie drugiego przebiegu tej melodii reszta zespołu dołącza do duetu, tworząc w komplecie wstęp do finalnej już, instrumentalnej części w tonacji F-dur, również naszego autorstwa. Saksofon, improwizując, kontrapunktuje melodię dud i skrzypiec, kontrabas długim

4 J. Miś: *Pieśni ludowe...*, s. 263.

dźwiękiem realizuje podstawę tonacji, akordeon natomiast uzupełnia całość harmonicznie. Skrzypce energicznie rozpoczynają szybką, opartą na skali góralskiej melodię finałową w metrum  $\frac{2}{4}$  i to od nich zależy tempo, w jakim rozpocznie reszta zespołu. Po dwóch taktach, wyczuwając puls skrzypiec, dołączają pozostali instrumentalisci, a wspólnie grana melodia przechodzi płynnie w solo saksofonu, doprowadzające utwór do kody. Jest to zatem aż sześcioczęściowy utwór, wielokrotnie przeplatany melodiami autorskimi wraz z oryginalnymi, archaicznymi w dwóch tonacjach.

Przykładem zastosowania zmian harmonicznych oraz podziałów rytmicznych bardzo charakterystycznych dla jazzu jest *Ptaszek*, w którym udało nam się umieścić aż trzy oryginalne melodie Beskidu Żywieckiego. Są to kolejno: *Sarna*, *Hajduk* oraz *Tajcowała Maryjonka*<sup>5</sup>. *Ptaszek* jest również obok *Kroćpoka* utworem z naszego repertuaru posiadającym wideoklip. Zdjęcia do tegoż teledysku zostały nakręcone podczas sesji nagraniowej w Wiśle przez P. Ficka, który dokonał też montażu całości materiału. Istotnymi zmianami, na które pozwoliliśmy sobie przy konstruowaniu aranżacji *Ptaszka*, są zmiany trybu z moll na dur i odwrotnie oryginałów użytych tu pieśni. I tak, *Sarna* tradycyjnie w tonacji durowej tutaj jest w moll, durowy zaś zamiast molowego jest temat *Hajduka* w naszej interpretacji. Jedynie *Tajcowała Maryjonka* pozostała w zakresie trybu nienaruszona. Zabieg taki nadaje owym melodiom zupełnie innego charakteru. Zgodność melodii ze zmianą jej trybu na mollowy w *Sarnie* wymagała też zmiany dwóch oryginalnych jej dźwięków. Mianowicie tercji wielkiej na małą oraz naturalnej seksty na obniżoną. W *Hajduku* jedynie tercja z małej na wielką uległa zmianie. Harmonia natomiast z prostej została nieco wzbogacona o akordy septymowe oraz nonowe, brzmiące bardziej jazzowo, a także progresje typowe dla muzyki rozrywkowej jak II—V—I (E7 $\flat$ 9, A7 $\flat$ 9, Dm7) niespotykane w folklorze. Utwór, podobnie jak wcześniej omawiany *Bez ogródek*, otwiera też improwizowany wstęp. Tym razem jednak jest to jedynie duet klarnetu basowego z drumlą, o charakterze żartobliwym. Klarnet basowy wprowadza tutaj również rytmikę jazzową w swojej linii basowej stanowiącej bazę dla reszty zespołu. Wpleciona w ten utwór środkowa, improwizowana część przez saksofon sopranowy, nadaje na ten moment modalny charakter całości, następnie przechodzi w rytmiczne jazzowe solo zbliżone stylem do wczesnego nowo-orleańskiego. Utwór kończy dialog rytmiczno-melodyczny między saksofonem sopranowym a skrzypcami, cytującymi naprzemiennie melodie *Hajduka* oraz *Tajcowała Maryjonka*. Ostateczna koda to trzy gwizdy ptaszka, glinianego gwizdka wypełnianego wodą, wcześniej wymienionego w instrumentarium P. Ficka oraz wspólny, krótki akord na koniec. To od tego właśnie gwizdka powstał tytuł utworu.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 524.

*Kroćpok* to interpretacja żywieckiej melodii *Chyli Janicka*<sup>6</sup> z wykorzystaniem elektroniki oraz nowoczesnych rytmów z muzyki rozrywkowej. Wspomniany wcześniej instrument Akai EWI jest tutaj głównym tego sprawcą. Realizuje on w bardzo niskim rejestrze partię syntetycznego basu jako podstawę harmoniczną wraz z akordeonem. Wersja studyjna tego utworu wzbogacona jest też o partię syntetycznej perkusji, nadającej całości charakteru zbliżonego stylem do hip-hopu, czy też w drugiej jego części popularnego współcześnie stylu house. Dźwięk oryginalnych instrumentów pasterskich oraz melodie skrzypiec, wzbogacone o charakterystyczne zagrywki ludowe w zderzeniu z elektroniką, tworzą unikatowe brzmienie. Partie wokalne M. Pokusy dopełniają głosy pozostałych członków zespołu, realizując charakterystyczne dla Żywiecczyny współbrzmienia. Jest to z pewnością najbardziej nowoczesnie brzmiący utwór w repertuarze Besquidians i zwykle wykonywany jest na zakończenie naszych występów.

Koncerty zespołu często nie pozwalają na wykonanie całości repertuaru, ze względu na ramy czasowe narzucane przez organizatorów. Dlatego też doświadczenie zdobyte w ciągu kilku lat wspólnego koncertowania, pozwala nam dziś dowolnie manipulować repertuarem tak, aby nasze koncerty pod względem napięcia zawsze miały zbliżoną i przemyślaną konstrukcję. Wymaga to odpowiedniego doboru utworów, aby zaprezentować jak najwięcej różnych walorów brzmieniowych, którymi dysponujemy i stworzyć występy ciekawszymi dla odbiorcy. Jest to rodzaj muzycznej podróży po Żywiecczyźnie. Muzyka wykonywana podczas koncertów Besquidians okraszona jest również słowem. Tę rolę przejął w zespole W. Golec, prowadząc koncerty. Posługując się oryginalną gwarą Beskidu Żywieckiego, nawiązuje rodzaj kontaktu z publicznością, która — jak wiadomo — bywa różna. Jest to o tyle ważne, że pozwala wyczuć atmosferę panującą na sali i odpowiednio dobrać lub spontanicznie zmienić repertuar w trakcie koncertu. Przekazuje on też w swej gawędzie ważne treści zawarte często w tekstach melodii, tłumacząc je publiczności z gwary na język potoczny. Pojawia się także często charakterystyczny humor ludowy. Zwykle taki właśnie zabieg najlepiej rozluźnia atmosferę i działa na odbiorcę. Nie słychanie ważne, moim zdaniem, jest bowiem utrzymywanie poziomu zainteresowania słuchacza na jednym poziomie i dotyczy to wszelkiego rodzaju występów scenicznych. Prezentacja koncertowa repertuaru Besquidians ma najczęściej budowę dwuczęściową. Łączy je występ naszego całkowicie archaicznego duetu Fickowo Pokusa, i ma na celu przybliżyć odbiorcy rdzenną kulturę Żywiecczyny. Dzięki temu koncerty grupy mają również charakter edukacyjny.

Warto też wspomnieć o kolejnym nowatorstwie, które w połączeniu z tradycją stosuje Besquidians, mianowicie wizualizacjach, które wykorzystuje w trakcie koncertów. P. Ficek jest ich głównym pomysłodawcą i realizatorem. Są to obrazy wyświetlane za pomocą projektora na dużym ekranie, najczęściej za ze-

<sup>6</sup> Ibidem, s. 31.

społem, dopasowane do wykonywanego repertuaru. Wspomniane wcześniej wideoklipy, jak też i autorskie animacje P. Ficka, stworzone są komputerowo z oryginalnych ludowych drzeworytów dzieła Władysława Skoczylasa oraz wielu zdjęć skomponowanych w krótkie filmy. Są one odpowiednio dopasowywane przez niego do konkretnych utworów i kontrolowane za pomocą komputera, w czasie rzeczywistym koncertu. Dzięki zastosowaniu tej technologii występy Besquidians to także spektakle audiowizualne. Repertuar grupy zawiera już w tej chwili około dwudziestu utworów, z czego dziewięć zostało zarejestrowanych na pierwszej płycie *Besquidians* z 2010 roku, kolejnych pięć z repertuaru kołędowego na płycie *Świątecznie* z 2011 roku (fot. 9—10), a pozostałe częściowo już zarejestrowane w studio, wypełnią wkrótce materiał trzeciej płyty i prezentowane są stale na koncertach.

Zespół ma na koncie również nagrody zdobyte podczas zmagani konkursowych. W maju 2010 roku zdobył Grand Prix festiwalu Tatrzańska Majówka w Zakopanem. W grudniu tego samego roku podczas XX Mikołajek Folkowych w Lublinie zdobył trzecią nagrodę. Od 2009 roku Besquidians zagrało już około czterdziestu koncertów, z których ważniejsze to:

- Festiwal Folkowo w Ostródzie (18.06.2010);
- Festiwal Filharmonii Łódzkiej „Kolory Polski” w Uniejowie (18.08.2010);
- premiera płyty w sali koncertowej P.O.S.M. w Bielsku-Białej (21.10.2010);
- XX Mikołajki Folkowe w Lublinie (10.12.2010);
- Tydzień Kultury Beskidzkiej w Oświęcimiu (6.08.2011);
- Karpacki Korowód w Bielsku-Białej (3.02.2012);
- Bielska Zadymka Jazzowa (22.02.2010);
- IV Cieszyńska Kraina w Brennej (6.05.2012);
- XV Festiwal Nowa Tradycja w Warszawie (18.05.2012);
- Letnia Scena Sfery w Bielsku-Białej (3.08.2012);
- Viva il Canto w Cieszynie (29.08.2012).

Besquidians to z pewnością przykład ciekawego połączenia tradycyjnego folkloru z nowoczesnością, a jego niekonwencjonalny skład oraz muzyczne koncepcje czyni go wyjątkowym na tle innych zespołów inspirowanych ludowością.

Marcin Żupański

### **Besquidians band — tradition vs modernity**

#### **S u m m a r y**

Besquidians is a group of five musicians from the Żywiecki Beskid formed in 2009. The band performs the music inspired by folklore of the areas in question, combining it in its experiments with many genres of modern music. Apart from instruments typical of the folk music from

the Żywiec area such as violin or dukes, the band also makes use of the section of aerophones, woodwind, contrabass and accordion, as well as electronics and visualization, which allows for achieving unique sounds that are unusual in other bands like that, making their concerts multimedia performances at the same time. The band has been awarded and participated in many important folklore festivals in Poland. It has managed to record the material for two CDs, namely *Besquidians*, and *Besquidians świątecznie* since 2009. The band activity greatly contributes to the cultivation of the Polish folklore.

Key words: Besquidians, the Żywiecki Beskid, folklore

Marcin Żupański

### **Le groupe Besquidians — tradition et modernité**

#### **R é s u m é**

Besquidians est un groupe de cinq musiciens de Beskid Żywiecki, formé en l'an 2009. Le groupe joue une musique inspirée de folklore de cette région, en la liant dans ses expérimentations aux nombreux genres de la musique contemporaine. A coté des instruments typiques pour la musique populaire de Żywiecczyzna, comme le violon ou la cornemuse, le groupe utilise aussi des instruments à vent, la contrebasse, l'accordéon, ainsi que l'électronique et la visualisation ce qui permet de réaliser des sonorités rares dans d'autres groupes de ce type, en transformant leurs concerts en spectacles multimédias. Le groupe a obtenu des prix et a participé aux festivals folkloriques en Pologne. À partir de 2009 il a enregistré deux disques *Besquidians* et *Besquidians świątecznie*, avec des cantiques de Noël. Le groupe contribue considérablement à la cultivation du folklore polonais.

Mots-clés : *Besquidians*, Beskid Żywiecki, folklore